



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
FACULDADE DE LETRAS

**A POESIA COMO IMPULSO VITAL: A CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *SHORT*
*MOVIES***

Thais Arantes Lins
DRE 110099997

Rio de Janeiro
2020

THAIS ARANTES LINS

A POESIA COMO IMPULSO VITAL: A CRIAÇÃO LITERÁRIA EM *SHORT MOVIES*

Monografia submetida à Faculdade de Letras da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como requisito parcial para obtenção do título de Licenciado em Letras na habilitação Português/ Literaturas.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Luciana dos Santos Salles

RIO DE JANEIRO

2020

CIP - Catalogação na Publicação

LL759p Lins, Thais Arantes
A poesia como impulso vital: a criação literária em Short Movies / Thais Arantes Lins. -- Rio de Janeiro, 2020.
37 f.

Orientador: Luciana dos Santos Salles.
Trabalho de conclusão de curso (graduação) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Faculdade de Letras, Licenciado em Letras: Português - Literaturas, 2020.

1. Poema em prosa. 2. Literatura e cinema. 3. Literatura e filosofia. 4. Short Movies. 5. Gonçalo M. Tavares. I. Salles, Luciana dos Santos, orient. II. Título.

Para Beatriz Helena. Minha referência de pessoa. Que tem
o coração mais verdadeiro e os sentidos mais apurados
para a poesia da vida. Minha nuvem cigana.

AGRADECIMENTOS

À UFRJ. Por ser a casa feliz, de oportunidade, de liberdade e democracia de muita gente.

À Faculdade de Letras. Por aceitar, acolher, orientar. Pela pesquisa. Por ser um dos meus muitos lugares de descoberta.

À Luciana Salles. Por devolver a liberdade de ser, pensar e criar aos alunos. Por amar a literatura e emitir esse amor.

À Tayná, minha analista, que, reconhecendo os paradoxos da vida, me fez ver que este trabalho pode ser ao mesmo tempo um rito de passagem pessoal e também apenas um trabalho. Que me tirou o peso e devolveu a sua devida importância.

Aos meus pais, por não me entenderem e me amarem. Por tudo que sou de torto, e belo, graças a eles.

Ao meu irmão, que me desafia todos os dias a ser quem eu sou. Que foi e é parte importante para os meus processos de escrita e de pesquisa.

Ao Markus. Por todas as conversas, conselhos, amor. Por toda a ajuda, em tudo. Por sempre abraçar minhas ideias doidas.

À Beatriz Helena, minha melhor amiga, minha melhor conexão. Mesmo com léguas a nos separar, tanto mar, tanto mar...

Aos amigos todos, por todo o aprendizado. Por ouvirem, e rirem, aliviarem, e apoiarem. Acima de tudo. Sempre.

Aos que já foram, a meus avós, aos ancestrais e aos vivos e presentes da família. Às mulheres da minha família pela coragem.

A todos os professores apaixonados que tive na vida. A todas as conversas e trocas apaixonadas que tenho na vida.

*NÓS saudamos a fantástica regularidade dos movimentos.
Carregados nas asas das hipóteses, nosso olhar movido a
hélice se perde no futuro.*

Dziga Vertov

*A vida humana – na verdade, toda a vida – é poesia. Nós a
vivemos inconscientemente, dia a dia, fragmento a
fragmento, mas, na sua totalidade inviolável, ela nos vive.*

Lou Andreas Salomé

*Where is the beginning? But what beginning? God created
heaven and earth. But one should be able to put it better.
To say that the limits of language, of my language, are
those of the world, of my world, and that in speaking, I
limit the world, I end it. And when mysterious, logical
death abolishes those limits, there will be no question, no
answer, just vagueness. But if things are re-focused ... it
can only happen through the rebirth of consciousness.
Everything follows that.*

Jean-Luc Godard

2 ou 3 choses que je sais d'elle

— *Heard of the blue hour?*

*It's not an hour... but a minute, really. Just before dawn,
there's a minute of silence. The day birds aren't up yet, and
in the night birds are already asleep. Then... there's real
silence.*

Eric Rohmer

4 aventures de reinette et mirabelle

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO	7
2. POEMA EM PROSA: UMA NOVA POÉTICA.....	9
2.1. UM ATO DE RESISTÊNCIA.....	9
2.2. A LINGUAGEM LITERÁRIA.....	10
2.3. DA ORIGEM CONSCIENTE DE UM FAZER LITERÁRIO	11
3. O CARÁTER HÍBRIDO	13
3.1. UM ATO DE CRIAÇÃO	13
3.2. TENSÃO EM <i>SHORT MOVIES</i> : O FRAGMENTO	15
3.3. O CENÁRIO CAÓTICO COTIDIANAMENTE OBSERVADO	21
4. A AUTOCONSCIÊNCIA POÉTICA: UM IMPULSO VITAL	26
4.1. O NARRADOR COM UMA CÂMERA DE GONÇALO	26
4.2. A ZONA DE INDISCERNIBILIDADE: UMA ABERTURA DE PENSAMENTO ...	29
5. CONCLUSÃO.....	34
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37

1. INTRODUÇÃO

O estudo sobre o poema em prosa ainda é incipiente, principalmente em língua portuguesa. Decorrente da sua pouca produção nessa língua ou do seu caráter híbrido – o que, evidentemente, torna uma análise mais conclusiva um fim de difícil alcance –, poucas teorias se debruçaram sobre aspectos que transcendessem as descrições formais de textos que podem ser lidos como poemas em prosa.

Seria equivocado, evidentemente, tentar traçar qualquer linha de análise que buscasse enquadrá-lo em alguma categoria fixa. Assim como detectar algum aspecto formal de natureza ontológica faria o estudo cair em contradição, uma vez que um caráter, sim, distintivo desse gênero dos demais é a sua capacidade de autogestação e recriação em cada fragmento, como aponta Fábio de Souza Andrade sobre a obra de Herberto Helder em prefácio da *Arte da Pequena Reflexão* de Fernando Paixão: “uma vocação experimental que jamais se esgota”. (p.15)

Diante disso, a pesquisa se propõe a explorar o poema em prosa não só como potência criadora de universos possíveis por meio da linguagem literária, demonstrando sua autoconsciência e seu poder de subversão, como também o enxerga como uma materialização visível de uma pulsão vital da linguagem poética, que é puro impulso criador. Utilizando a intuição como método – a partir do conceito proposto por Henri Bergson em *A Evolução Criadora* – pensamos que a poesia, assim como a vida, apesar das categorizações que criamos decorrentes das formas em que ela se manifesta, não se fixa jamais em nenhuma. “Assim sendo, podemos alinhar à vontade esses estados uns ao lado dos outros sobre o “eu” que os sustenta, esses sólidos enfiados no sólido nunca resultarão na duração que flui.” (BERGSON, 2005, p.4).

É o caráter evidentemente híbrido, conflituoso e tensionado do poema em prosa – enquanto seu processo de criação, sua apresentação e seus efeitos no imaginário do leitor –, que permite que tomemos o todo do poema, analisando suas partes – seus signos linguísticos e as imagens mentais mobilizadas por ele – como um espaço aberto, um intervalo entre as categorias que criamos, para se pensar o real, a vida mesma enquanto “elã vital”. Segundo Henri Bergson: “nosso pensamento, sob sua forma puramente lógica, é incapaz de se representar a verdadeira natureza da vida, a significação profunda do movimento evolutivo.” (BERGSON, 2005, p.X). Quando questiona a criação da vida a partir do olhar da ciência, o

autor afirma: "Em vão empurramos o vivo para dentro de tal ou tal de nossos quadros. Todos os quadros estouram. São estreitos demais, sobretudo, rígidos demais, para aquilo que gostaríamos de colocar neles." (BERGSON, 2005, p.X). Esse meio do caminho, esse *entrelugar* entre o que se conhece, o que se tem como dado, e aquilo que é inalcançável por meio da linguagem é justamente o lugar da criação.

Mais do que uma prosa poética, um ensaio ou um fluxo de consciência – que são gêneros literários ou formas de composição poética também de natureza híbrida – o poema em prosa tem uma potência criadora que se renova e se abre a cada composição. O século XXI, como aponta Fernando Paixão, vem sendo um momento propício para novas pesquisas sobre o gênero que considerem o seu regime próprio de funcionamento. “Esses estudiosos têm o mérito de procurar compreender essa manifestação sob o ângulo de uma arte que ‘funciona’ com base em dinâmica própria, fundada na contradição de impulsos e, por isso, livre dos pressupostos formais dos gêneros em que se inspira.” (PAIXÃO, 2014, p.19).

Tomando de exemplo a obra *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares, é possível analisar como o seu caráter híbrido – entre uma linguagem que está a meio do caminho entre verbo (poesia) e imagem (cinema) – suscita uma suspensão do tempo e das categorias conhecidas ao mesmo tempo que lança o leitor de volta a elas, e por isso pode ser lida como poema em prosa. O poema “O vento, a roupa” é um exemplo desse balanço constante entre uma coisa e outra e que, ao final, não te aloca em lugar algum, o leitor continua suspenso, encontra-se em um deserto ao mesmo tempo que águas se movem dentro dele em busca de um sentido. O poema começa no meio do caminho; como todos, é um fragmento. Neste, o narrador não faz menções explícitas a técnicas cinematográficas como em outros, por exemplo, “A máscara”: “O plano abre-se.”. Contudo, ele se coloca também como espectador ao usar a primeira pessoa do plural, assim se aproximando do leitor e da cena vista como um espectador de cinema: “Mas depois vemos que não e não e não”. A tensão também entre uma descrição mais objetiva e imagética e uma descrição e interpretação subjetivas, feitas por um narrador que oscila entre o observador e o onisciente, também ajuda a criar uma imagem difusa, incerta, assim como aquela causada pelo vento nas roupas.

2. POEMA EM PROSA: UMA NOVA POÉTICA

2.1. UM ATO DE RESISTÊNCIA

Diz Walter Benjamin no artigo “Sobre o conceito de história” que “Em cada época, é preciso arrancar a tradição ao conformismo, que quer apoderar-se dela.” (BENJAMIN, 1987, 224). É possível dizer, nesse sentido, traçando um paralelo com a história da literatura, que há sempre um choque de forças entre duas tendências: uma tradição enjaulada e uma necessidade de subversão inerente na matéria bruta da poesia.

A partir da noção de que há uma continuidade entre os acontecimentos históricos, pode-se transpor tal pensamento para as tendências literárias. Assim como a história deve ser olhada por um materialista histórico, pois ele faz “saltar pelos ares o (seu) continuum” (BENJAMIN, 1987, 231), a literatura também pode ser olhada sob esse viés, uma vez que, em sua historicidade, em cada momento em que se predomina um ou outro estilo, uma ou outra técnica de composição, ainda resiste, nela mesma, um pouco do antes e uma ideia do novo. Gilles Deleuze, em *O ato de criação*, conferência proferida a estudantes de cinema em 1987, a partir de exemplos de cinema, afirma que “existe uma afinidade fundamental entre a obra de arte e o ato de resistência.” (DELEUZE, 1999, p. 13). Uma obra de arte, para o filósofo, é aquela que resiste no tempo, ou seja, que segue seu curso através da história, transcendendo-a. “O ato de resistência possui duas faces. Ele é humano e é também um ato de arte. Somente o ato de resistência resiste à morte, seja sob a forma de uma obra de arte, seja sob a forma de uma luta entre os homens.” (DELEUZE, 1999, p. 14). Nesse sentido, é possível aproximar o conceito de arte como ato de resistência com o objeto histórico confrontado enquanto mônada, como analisa Benjamin:

Pensar não inclui apenas o movimento das ideias, mas também sua imobilização. Quando o pensamento para, bruscamente, numa configuração saturada de tensões, ele lhes comunica um choque, através do qual essa configuração se cristaliza enquanto mônada. O materialista histórico só se aproxima de um objeto histórico quando o confronta enquanto mônada. Nessa estrutura, ele reconhece o sinal de uma imobilização messiânica dos acontecimentos, ou, dito de outro modo, de uma oportunidade revolucionária de lutar por um passado oprimido. (BENJAMIN, 1987, p.231)

Esse passado oprimido pode ser interpretado como uma “linha evolutiva” que ficou guardada no interior de uma tendência que não havia tido a chance ainda de evoluir, de se desenvolver por um fio que vingasse pelas condições do meio¹. Assim, ao olhar para um recorte histórico, considerando essa capacidade de ser átomo, de ser princípio de algo por vir, é possível também reconhecer que, da mesma forma, no interior de uma expressão literária, de um movimento literário, há uma fagulha de vida pulsante ainda não despertada. “Seu método resulta em que na obra o conjunto da obra, no conjunto da obra a época e na época a

1 Aproximação com uma proposição bergsoniana sobre a vida, desenvolvida pelo filósofo em *A Evolução Criadora*, que será mais explorada nos capítulos seguintes deste trabalho.

totalidade do processo histórico são preservados e transcendidos. O fruto nutritivo do que é compreendido historicamente contém em seu interior o tempo, como sementes preciosas, mas insípidas.” (BENJAMIN, 1987, p.231).

Assim, há sempre aqueles que transgridem, que dão um salto em uma direção oposta, por uma terceira via, fazendo eclodir o novo: “A consciência de fazer explodir o continuum da história é própria às classes revolucionárias no momento da ação.” (BENJAMIN, 1987, 230). Além disso, para Benjamin, “A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de ‘agoras’.” (BENJAMIN, 1987, 229). Sob essa perspectiva, é possível pensar como essa saturação foi se tornando cada vez mais intensiva e expressiva na modernidade até os dias de hoje.

2.2. A LINGUAGEM LITERÁRIA

Em consonância com a ideia de revolução dentro da história para Benjamin, há a subversão pela linguagem colocada por Roland Barthes em *Aula*, conferência concedida ao Colégio de França, em 1977. Para o semiólogo francês, a linguagem é detentora de uma dupla função: se, por um lado, há um fascismo na língua que obriga a dizer, também é nela própria que reside a capacidade de subversão.

Jákobson mostrou que um idioma se define menos pelo que ele permite dizer, do que por aquilo que ele obriga a dizer. (...) sou obrigado a escolher sempre entre o masculino e o feminino, o neutro e o complexo me são proibidos; do mesmo modo, ainda, sou obrigado a marcar minha relação com o outro recorrendo quer ao tu, quer ao vous; o suspense afetivo ou social me é recusado. Assim, por sua própria estrutura, a língua implica uma relação fatal de alienação. Falar, e com maior razão discorrer, não é comunicar, como se repete com demasiada frequência, é sujeitar: toda língua é uma reição generalizada. (BARTHES, 2013, p.13)

Apesar dos mecanismos moduladores do discurso que usamos, a língua sempre impera constatando as coisas; ao dizer, afirmo algo, invariavelmente. Por outro lado, a língua também é comunhão em que o que eu digo é ouvido e entendido pelo outro como discurso afim – assim criam-se estereótipos: “nunca posso falar se não recolhendo aquilo que se *arrasta* na língua” (BARTHES, 2013, p. 14). “Assim que ela é proferida, mesmo que na intimidade mais profunda do sujeito, a língua entra a serviço de um poder. Nela, infalivelmente, duas rubricas se delineiam: a autoridade da asserção, o gregarismo da repetição.” (BARTHES, 2013, p. 14). É a esse poder da língua que Roland Barthes chama fascismo. É por meio da linguagem que somos sujeitados da liberdade de poder dizer. Um paradoxo. “Não pode haver liberdade senão

fora da linguagem. Infelizmente, a linguagem humana é sem exterior: é um lugar fechado.” (BARTHES, 2013, p.15) Portanto, o combate deve ser por dentro da própria língua, por seus próprios meios, “é no interior da língua que a língua deve ser combatida, desviada: não pela mensagem de que ela é o instrumento, mas pelo jogo das palavras de que ela é o teatro.” (BARTHES, 2013, p.16).

Esse jogo das e com as palavras é o que Barthes chama literatura: “Essa trapaça salutar, essa esquiva, esse logro magnífico que permite ouvir a língua fora do poder, no esplendor de uma revolução permanente da linguagem” (BARTHES, 2013, p.15). É a partir dessa ideia de insubordinação e de revolução permanente que leremos os *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares no capítulo 2.

2.3. DA ORIGEM CONSCIENTE DE UM FAZER LITERÁRIO

A partir dessa abordagem disruptiva, observou-se as origens da força latente que impulsionaria a criação do poema em prosa na França ainda no início do século XVIII, quando se começa a questionar o modelo clássico de composição poética. Em *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*, Fernando Paixão analisa: “Àquele momento, a poesia ainda se encontrava subordinada a regras determinantes de harmonia métrica, mas o modelo começava a ser contestado por alguns autores, deflagradores de um movimento de crise do verso, insatisfeitos com o automatismo da rima e outras obrigações formais.” (PAIXÃO, 2014, p.39). Isso demonstra como algo que viria a se formalizar mais de um século depois já se encontrava presente na poesia, mesmo que de forma potencial.

Além disso, seguindo a ideia de Barthes, é possível pensar que, a partir do momento em que uma forma se fixa, ou seja, a linguagem se acostuma a ela, esta passa a obrigar a dizer, como se só se pudesse dizer por meio daquela forma, como é o caso do verso para a poesia. Por esse motivo, “a literatura faz girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles” (BARTHES, 2013, p.18). Quando se consolidam meios para se expressar literariamente, ditam-se regras para “fazer poesia”, e esta deixa de ser algo espontâneo e pode passar a não mais se vincular às forças da literatura as quais discute Barthes em *Aula*: a *mimesis*, a *mathesis* e a *semiosis*. Pode-se dizer, então, que o verso, quando imposto como condição única de poesia e, por isso, por prender os devaneios – ou intuição – do artista, funciona de forma fascista.

Assim, dentre as novas estéticas que iam surgindo até os movimentos de vanguarda nas primeiras décadas do último século, pode-se compreender o nascimento de *O Spleen de Paris: pequenos poemas em prosa*, de Charles Baudelaire, em 1869, como um acontecimento expressivo no campo da produção e da análise literária.

Baudelaire foi o primeiro a intitular os seus escritos como “poema em prosa”, além de demonstrar um interesse em não só criar, mas pensar a literatura sob um outro ângulo, “nem poesia, nem prosa, mas uma terceira via”, como afirma Fernando Paixão (p.49). A carta que o poeta francês endereça ao editor que publicará o seu livro e que introduz os escritos de *Pequenos poemas em prosa* deixa evidente a sua intenção, como se observa no trecho: “Qual de nós que, em seus dias de ambição, não sonhou o milagre de uma prosa poética, musical, sem ritmo e sem rimas, tão macia e maleável para se adaptar aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência?” (BAUDELAIRE, p.3)

Pra Michel Delville, em *The American Prose Poem: Poetic Form and the Boundaries of Genre*, “*O Spleen de Paris* de Baudelaire foi uma das primeiras e mais significativas tentativas feitas por um grande representante dos cânones do Ocidente a questionar as premissas formais e fônicas amplamente aceitas da poesia, a saber: a presença de rima e métrica.”² (tradução pessoal). Tanto que a obra é considerada por Delville como a primeira apresentação oficial do poema em prosa.

A partir dessa observação, o autor compara a composição da forma poética do escritor francês no século XIX com a que se tem hoje, na contemporaneidade. “Baudelaire's generic enfant terrible now seems to have developed almost as many trends as there are poets practising it, so that any attempt at a single, monolithic definition of the genre would be doomed to failure.”. (DELVILLE, 1998, p. 2-3). Essa dificuldade de fixar o gênero em alguma corrente ou de buscar uma definição precisa também é apresentada e discutida por Fernando Paixão em *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*, no capítulo “Problemática (in)definição”:

Os conceitos escorregam por entre os dedos, repetem argumentos semelhantes mediante modos de dizer diferentes e, na verdade, não possibilitam desenhar um molde pertinente a todos os textos. Diante de qualquer explicação genérica, sempre será possível apontar exemplos de autores e poemas que escapam ao campo definido. Isso porque, do ponto de vista formal, trata-se de uma escrita *em aberto*, alimentada por um estado de contradição contínua: poesia e prosa a um só tempo. Oximoro. (PAIXÃO, 2014, p.29)

2 “Baudelaire's Paris Spleen was one of the first significant attempts by a major representative of the Western canon to question the then widely accepted formal and phonic premises of poetry, namely the presence of rhyme and meter.” (DELVILLE, 1998, p.2)

Diante do pensamento de DelVile e de Paixão, pensamos então que essa tentativa de perturbação da ordem vigente não é apenas advinda da razão, mas de um impulso criativo que jamais se esgota, tal como reflete o filósofo francês Henri Bergson sobre a vida na obra *A Evolução Criadora* de 1907: “Será que podemos ir mais longe e dizer que a vida, como a atividade consciente, é invenção e, como ela, criação incessante?” (BERGSON, 2005, p.24). Isso porque o movimento de criação de um poema em prosa não busca definir categorias e edificar nada. Ao contrário dos movimentos artísticos e literários de vanguarda, por exemplo, ocorridos no início do último século, que também representaram e apresentaram uma ruptura com conceitos preestabelecidos, o poema em prosa possui um diferencial: a sua indefinição enquanto essência. Teorias que tentaram enquadrá-lo não são suficientes, – como mostra Paixão – algo sempre escapa, pois esse gênero (ou *antigênero*, como na visão de alguns teóricos como Michel Delville) deixa sempre um espaço em aberto. Não está preso a uma corrente literária ou tendência artística, ele transcende as noções preconcebidas.

É poema feito em prosa – paradoxo no nome – conflito de forças: duas linguagens trocando fluidos para criar algo novo incessantemente. Mais do que uma corrente estética, a gênese de sua criação tende ao infinito. Híbrido tal qual o fluxo de consciência e o ensaio, mas aquele, mais do que estes, recria-se a cada manifestação de um novo impulso poético.

3. O CARÁTER HÍBRIDO

3.1. UM ATO DE CRIAÇÃO

Quando Gilles Deleuze, em *O Ato de Criação*, apresenta o exemplo da disjunção entre a imagem visual e a imagem sonora no cinema³ como uma ideia puramente cinematográfica, ele o afirma pois:

Ela é prodigiosa porque assegura ao âmbito do cinema uma verdadeira transformação dos elementos, um ciclo que, de um golpe, capacita o cinema a fazer eco a uma física qualitativa dos elementos. Isso produz uma espécie de transformação, uma grande circulação de elementos no cinema a partir do ar, da terra, da água e do fogo. Em tudo o que eu digo, a história não é suprimida. (DELEUZE, 1999, p. 10).

3 Realizada, como aponta o filósofo, por diretores como Hans Juergen Syberberg (diretor alemão), os Straub (os diretores franceses Jean-Marie Straub e sua mulher Danièle Huillet), e Marguerite Duras (escritora e diretora francesa, 1914-1997).

É pela capacidade de deslocamento, de promover dissonâncias por oposição de elementos que o autor demonstra a potência que existe no cinema de criar e recriar sua forma a partir de seus próprios recursos técnicos, de meios cinematográficos que permitem apresentar o real por aquilo que distingue essa expressão artística das demais: a *imagem-movimento* e a *imagem-tempo*⁴. É essa potência criadora que Deleuze considera que é “ter uma ideia”⁵. Uma ideia, seja ela cinematográfica ou literária, nascerá por dentro de si mesma, usando os próprios artifícios dos quais se serviu para ser gerada um dia. Ato de criação. Como o autor afirma, este nada tem a ver com a comunicação, pois, “a comunicação é a transmissão e a propagação de uma informação.” (DELEUZE, 1999, p.10), e esta é da natureza da ordem: “Quando nos informam, nos dizem o que julgam que devemos crer. Em outros termos, informar é fazer circular uma palavra de ordem.” (DELEUZE, 1999, p.10). Ao comparar com os comunicados emitidos pela polícia, o filósofo contesta que hoje em dia, a informação que nos circula é o que também nos controla:

nos dizem aquilo que julgam que somos capazes ou devemos ou temos a obrigação de crer. Ou nem mesmo crer, mas fazer como se acreditássemos. Não nos pedem para crer, mas para nos comportar como se crêssemos. Isso é informação, isso é comunicação; à parte essas palavras de ordem e sua transmissão, não existe comunicação. O que equivale a dizer que a informação é exatamente o sistema do controle. Isso é evidente, e nos toca de perto hoje em dia. (DELEUZE, 1999, p 11)

Nesse sentido, para Deleuze, apenas a obra de arte – que é um ato de resistência, como foi elucidado no capítulo 2 desta pesquisa – poderia romper com a ordem da informação. Assim como só a literatura, na visão de Barthes, pode rebentar o fascismo da língua.

As forças de liberdade que residem na literatura não dependem da pessoa civil, do engajamento político do escritor que, afinal, é apenas um ‘senhor’ entre outros, nem mesmo do conteúdo doutrinai de sua obra, mas do trabalho de deslocamento que ele exerce sobre a língua. (BARTHES, 2013, p.16-17)

Para Barthes, o autor deve ter uma “responsabilidade da forma”. É o que Gonçalo M. Tavares realiza em *Short Movies*, reinventando uma linguagem literária pelos seus próprios artifícios, tendo como signo aquilo que também a distingue de outras artes: a palavra; para

4 Conceitos desenvolvidos pelo autor nas suas duas obras de filosofia com o cinema: *A imagem-movimento*, de 1983 e *A imagem-tempo*, de 1985.

5 “Trata-se ou de uma ideia em pintura, ou de uma ideia em romance, ou de uma ideia em filosofia, ou de uma ideia em ciência. E obviamente nunca é a mesma pessoa que pode ter todas elas. As ideias, devemos tratá-las como potenciais já empenhados nesse ou naquele modo de expressão, de sorte que eu não posso dizer que tenho uma ideia em geral. Em função das técnicas que conheço, posso ter uma ideia em tal ou tal domínio.” (DELEUZE, 1999, p.2)

escapar de um autoritarismo da língua e da arte que tentam incessantemente reencenar uma paisagem já dada, quando, na verdade, estamos diante da “virgindade do mundo”.⁶

3.2. TENSÃO EM *SHORT MOVIES*: O FRAGMENTO

O livro se abre e lemos o primeiro texto “O piano”:

Um piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago.
O dono do piano chega até ele, com água pelos tornozelos.
A mulher e os filhos morreram na catástrofe, mas agora ele localizou o piano que, com o desabamento da casa, desaparecera.
Chegado ao pé do piano, o homem toca numa tecla quase por instinto, para ver se ainda funciona.
Há muito barulho na cidade, há sirenes de ambulância por todo o lado e por isso ele não tem a certeza se o que ouviu foi resultado do seu toque no piano. Mas o piano está de tal forma desfeito que é impossível alguma tecla ainda funcionar.
De qualquer forma, o homem – que acabou de perder a mulher e os filhos – terá perdido também por completo a razão ou então terá ganhado uma outra forma de olhar para o que lhe acontece; e isto porque, em pleno alvoroço, na altura em que há mortos por todo o lado, e no momento em que cada um procura encontrar os seus familiares e confirmar se eles ainda estão vivos, é nessa altura que esse homem subitamente grita – e pede ajuda.
Mas naquele momento ninguém o vai ajudar a resgatar um piano. (TAVARES, 2011, p.13)

Um fragmento, na ótica budista, como entendido por Roland Barthes em *Roland Barthes por Roland Barthes* “implica um gozo imediato: é um fantasma de discurso, uma abertura de desejo”. (BARTHES, 2017, p.109). É com esse pensamento sobre o processo de escrita enquanto fragmento que iniciamos a análise da obra *Short Movies* de Gonçalo M. Tavares. Os pequenos textos organizados no livro podem ser lidos como fragmentos de imagem, e a sua potência criativa reside justamente aí.

Se, por um lado, percebe-se claramente o carácter narrativo do pequeno texto lido: há um espaço definido (um pequeno lago em uma cidade), personagens que agem nesse espaço (o dono do piano) e um enredo delimitado por um espaço temporal (a morte da mulher e dos filhos pela catástrofe num passado recente e a tentativa de resgate do piano pelo homem no presente); por outro, o tempo em si em que acontece a história fica em suspenso, e esta começa a meio do caminho e termina também a meio do caminho, deixando o leitor em um vazio de sentidos sobre os acontecimentos. Algo falta. Quem é aquele homem? O que aconteceu de fato? O que o narrador quer nos contar afinal? Esse suspense, no sentido mesmo de suspensão dos movimentos e do tempo, é garantido, pois o texto, ao mesmo tempo em que

6 Termo comentado por Paul Cézanne para falar de sua obra e citado por Deleuze em *A Imagem-movimento* para comparar o seu procedimento em pintura ao cinema: “A variação universal, a interação universal (a modulação) já é o que Cézanne chamava de mundo anterior ao homem, ‘aurora de nós mesmos’, ‘caos irisado’, ‘virgindade do mundo’.” (DELEUZE, 1985, p.96)

se apresenta como narrativa, coloca-se como imagem. E a imagem que vemos é sempre dupla, ambígua, indefinida. Essa atmosfera se estende por todos os 69 “curtas-metragens verbais” do livro, para citar o termo criado pela professora da Universidade do Minho em Portugal, Eunice Ribeiro, no artigo *Imagens, Fragmentos, ligações. Sobre Short Movies de Gonçalo M. Tavares* de 2015.

Com aparência de anedota, de reflexão curta ou aforismo, o poema em prosa de Tavares segue os três princípios teorizados por Suzanne Bernard⁷ que “definem o poema em prosa como peça literária e autônoma.” (PAIXÃO, 2014, p.30), a saber: *organicidade, gratuidade e brevidade*. A sua concisão evidente, que faz com que cada poema constitua um universo fechado e inteiro, dotado de intensidade própria, promovendo uma experiência única (organicidade); o seu descolamento do enredo e foco no caráter espontâneo e acidental das imagens pela percepção (gratuidade); a contenção de signos, de dizer apenas o suficiente para que o leitor possa ser convocado a participar e imaginar junto aquele movimento interno (brevidade). Para além disso, no entanto, o caráter inovador trazido por Gonçalo M. Tavares nesses escritos é a presença de uma câmera de filmar, criando uma proximidade com o cinema. Ora bem marcada pelo narrador, ora apresentada de forma subentendida através de referências explícitas à visão, é ela que cria a atmosfera ambígua e tensa que organiza os pequenos curtas verbais do escritor português contemporâneo.

No caso de “O piano”, a câmera aparece ainda de forma sutil, por meio de uma descrição bastante visual da cena, que faz com que o leitor, antes de tentar interpretar os elementos ou entender o enredo, seja obrigado a ver: “Um piano com as teclas partidas, rodeado de água, talvez num pequeno lago.” Em curtas como “A dança”, os signos relativos à visão aparecem mais marcados e o leitor é convocado a observar de maneira mais explícita, por meio de uma primeira pessoa do plural, que aproxima as percepções visual e sonora do leitor das do narrador: “Uma mulher e um homem, os dois completamente nus, dançam no meio de uma sala. Vemos os dois corpos muito juntos e escutamos a música, um tango lento, uma música de enamoramento.” (TAVARES, 2011, p.19).

Outro momento em que a tentativa cinematográfica fica muito presente é no curta “A fotografia”. Primeiramente, esse é um dos muitos em que o tema da imagem aparece de forma bem marcada e expressiva no plano temático: Um homem está a fotografar uma mulher gordíssima que experimenta roupas que não lhe cabem bem. Ele acerta tapas em sua face, para que ela olhe em sua direção para ser fotografada. Apesar da violência evidente, o

7 Escritora e teórica francesa, referência para estudos sobre poema em prosa, tendo como obra principal sobre o assunto o livro *Le poème en prose: de Baudelaire jusqu'à nos jours* (1959).

narrador nos diz que esse ato se dá “sem o menor envolvimento – como se o homem estivesse apenas a ajustar o cenário.” (TAVARES, 2011, p. 35). A escolha da palavra “cenário” revela a *mise en scene* em jogo. No entanto, há uma segunda cena, engendrando outra *mise en scene*. Essas sequências são representadas pelos números 1 e 2 no topo de cada uma. Da passagem de 1. para 2., podemos pensar que há um corte móvel e, assim, abre-se um novo plano, dessa vez, enquadrando o lado de fora de onde acontece a primeira cena: deste outro lado há pessoas observando o homem fotografando e agredindo a mulher, sem nada fazerem, apenas lutando “delicadamente pelo melhor posto de observação” (p.36). O que ficou “fora de quadro” na sequência 1 é reenquadrado na sequência 2. Um procedimento claramente de cinema⁸. Não seria por acaso também observar que, nessa segunda sequência, só sabemos que os personagens estão olhando por cima do muro a cena anterior, por conta do que ouvimos de sua conversa, pelo som articulado em palavras, e não pela imagem descrita: “Não vemos o que eles veem. Estão em silêncio./ Uma mulher murmura, enquanto abana a cabeça: três estalos. Estúpido – diz ainda, para si própria. - Está a bater nela.” (p.36).

Já em outros poemas, como em “A natação”, há menções diretas a técnicas de cinema, que fazem com que a câmera apareça participando da apresentação do real, não apenas contado pelo narrador: “Um homem com uma boina preta está na piscina, vestido, e tenta nadar crawl./ Não se percebe se está a brincar ou se está assustado./ Não se percebe se sabe nadar porque o plano é muito próximo e só vemos os olhos.” (TAVARES, 2011, p.39). A referência explícita ao plano e a outros procedimentos de linguagem que tornam a leitura visual demonstram uma tentativa de se aproximar de uma experiência que só o cinema possui os meios para oferecer.

A apropriação recorrente de vocabulário relativo ao campo lexical do cinema (câmara, plano, imagem, perspectiva), assim como a utilização preferencial do presente verbal ou da elipse verbal e de défticos temporais que acentuam a actualidade/instantaneidade do observado (agora) concorrem para a produção da ilusão de uma experiência fílmica “ao vivo” e em “tempo real”. (RIBEIRO, 2015, p.6-7)

Ainda sobre “A natação”, o plano que focaliza apenas os olhos do personagem faz com que tenhamos uma deficiência de apreensão total do que se passa. A lente da câmera nos mostra o que ela quer que vejamos. Eunice Ribeiro comenta sobre essa visão parcial ou imperfeita do narrador, que é decorrente de:

8 Gilles Deleuze explica os processos de enquadramento e de extracampo (fora de quadro) realizados pelo cinema em *A imagem-movimento*.

um déficit de visão, causado pela excessiva ou reduzida abertura dos planos (pense-se por exemplo nos repetidos efeitos de zoom, enquadrando grandes planos de rostos, que funcionam frequentemente como obstáculo à compreensão dos contextos), e/ou pela alternância mais ou menos abrupta de enquadramentos e perspectivas. (RIBEIRO, 2015, p.8).

A partir desse comentário, podemos nos aproximar de uma teoria de cinema. Isso porque, em seus ensaios sobre cinema de 1929 reunidos em *A forma do filme*, o cineasta soviético Sergei Eisenstein afirma que o plano é “o menor fragmento ‘distorcível’ da natureza.” (EISENSTEIN, 2002, p. 17). Isso implica que há na sua natureza uma tendência “à completa imutabilidade factual”⁹, ou seja, o que a câmera filma é necessariamente o que vemos. Por isso, o plano tem uma resistência própria à criação artística, uma vez que a imagem que ele mostra para o espectador é exatamente aquela filmada pela câmera. Logo, para que a potência artística do cinema não dependa apenas da *mise en scene*, dos enquadramentos e dos movimentos de câmera, é preciso a montagem. Os cortes móveis que são feitos pela ação do diretor é que colocam a duração do filme (o todo) em movimento. Portanto, na teoria do cineasta soviético, é a montagem a responsável pela engenhosidade nas combinações dos planos:

O plano é muito menos elaborável de modo independente do que a palavra ou o som. Assim, o trabalho mútuo do plano e da montagem é, na realidade, uma ampliação de um processo microscopicamente inerente a todas as artes. Porém, no cinema este processo é elevado a um tal grau que parece adquirir uma nova qualidade./ O plano, considerado como material para a composição, é mais resistente do que o granito. Esta resistência é específica dele. A tendência do plano à completa imutabilidade factual está enraizada em sua própria natureza. Esta resistência determinou amplamente a riqueza e variedade de formas e estilos da montagem – porque a montagem se torna o principal meio para uma transformação criativa realmente importante da natureza./ Assim, o cinema é capaz, mais do que qualquer outra arte, de revelar o processo que ocorre microscopicamente em todas as outras artes. (EISENSTEIN, 2002, p. 16-17)

Seguindo essa linha de pensamento, o que Gonçalo cria por meio da linguagem pode ser lido como um procedimento próximo da montagem. O narrador realiza os cortes, as pausas, que organizam os planos e fazem rolar o todo do curta-poema. No caso do poema em análise, a montagem que acontece em seu interior, juntamente ao que a câmera focaliza, mais do que nos fornecer uma dimensão maior do que se passa no enredo, é justamente por ela, ou seja, pela forma como os acontecimentos são filmados/narrados e colocados em sucessão que é garantida a mesma impressão de indecisão que acontece em “O piano”. “A natação” segue: “O homem de boina preta pára e põe-se de pé. A água dá-lhe pelos joelhos. Levanta os braços em sinal de rendição. Mas talvez o seu gesto não tenha sido percebido a tempo. Escuta-se o som de uma bala. O velho de boina basca preta dobra-se de novo e de novo tenta nadar

9 EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. 2002. p. 16

crawl.” (TAVARES, 2011, p.39). Continuamos sem saber se ele está “a brincar ou se está assustado” (p.39).

Essa vontade cinematográfica ganha seu ápice com o avançar dos textos. Em “O sapato”, um dos últimos do livro, a câmera quer completar o seu ciclo, como um plano sequência, talvez querendo exercer o papel que seria da montagem, uma vez que o plano é material resistente e apenas essa seria capaz de juntar os pontos. Nesse fragmento de história, a câmera ganha autonomia e se desprende do olhar do narrador para percorrer o espaço com o seu olhar *maquínico*: quer conectar as partes. E isso não acontece ao acaso; um signo que falta para completar a imagem é o que liberta a câmera.

Uma mulher está a confessar-se. Já está no momento em que o padre a perdoou e ela reza vários pais-nossos. São muitos, é o que se percebe – e ali está ela, sem parar, em rotação contínua, como um disco avariado, mas que não repete apenas; por vezes há variações de tom, de ritmo, abrandamentos, acelerações, pequenas dúvidas na reentrada da mesma palavra de sempre. Porém, ali estão dezenas e dezenas de pais-nossos ditos por uma mulher muito bela, muito atraente, que, agora vemos, tem um belo decote, sim, e também, lá em baixo, nas pernas ajoelhadas, vemos que tem apenas um sapato, apenas um, falta-lhe o outro. Onde está esse sapato? (TAVARES, 2011, p.131)

Essa reflexão “Onde está esse sapato?” pode ser entendida como um discurso indireto livre, uma vez que não se sabe ao certo se a voz que ouvimos/lemos é a do narrador, da câmera ou dos dois ao mesmo tempo, que aqui, ainda apresentam comunhão nas suas percepções. Porém, a partir desse momento, a câmera se desvencilha do narrador e passa a conduzir a visão de forma autêntica e autônoma, e aquele passa a observar seus movimentos e a refletir sobre eles. Ela ganha status de personagem:

Vamos agora à procura, como se a câmara de filmar fosse bem-comportada, como se fosse elegante e delicada, uma espécie de escuteiro que quer fazer uma boa ação; ali vai o olhar da câmara à procura do sapato que falta à bela mulher que não pára de rezar de joelhos em frente ao confessionário, mas o certo é que mesmo aquela bela canção das rezas, que soa maravilhosamente no espaço da igreja, mesmo essa lengalenga não consegue conduzir a câmara até o ponto mais importante – o ponto onde ficaríamos satisfeitos, onde encontraríamos o segundo sapato, o sapato que falta àquela bela mulher (TAVARES, 2011, p.132)

Pela sequência do poema, percebe-se que a procura do elemento para montar a história – o sapato – se dá pelos movimentos da câmera e não por uma onisciência do narrador. A este cabe o papel de seguir a objetiva – organizar o enredo, atribuir sentidos e interpretações para além da imagem vista: “como se fosse elegante e delicada, uma espécie de escuteiro que quer fazer uma boa ação”. Mas a câmera insiste em mostrar, em fazer ver, e a procurar o objeto que julga crucial para satisfazer sua necessidade de criar um filme:

Porém, o certo é que a câmara a fazer a boa ação de escuteiro passa pelos vários bancos da igreja e nada: não há sapato a sobrar, todos os outros sapatos estão no sítio certo, nos pés dos outros crentes que estão distribuídos pela igreja e por ali rezam: há sapatos, um de cada lado e nenhum a menos. E, de facto, a igreja não resolve o problema da ansiedade, que na verdade não é a ansiedade da mulher, mas sim a ansiedade da câmara que procura acelerar o seu movimento na procura de um sapato, como se fosse à câmara de filmar que faltasse um sapato e não à mulher. (TAVARES, 2011, p.133)

Com isso, percebe-se esse carácter duplo do narrador com a câmara de filmar, em que, ora há uma comunhão entre os dois, ora, parecem descolar-se um do outro para conseguir apreender o real e montar o todo do curta-metragem verbal. Assim, sobre “O sapato”, Eunice Ribeiro analisa:

Em “O sapato”, e.g., o olho maquínico da câmara de filmar, arrebatando consigo a visão do narrador e a dos outros espectadores fictícios, num ritmo predatório de perscrutação, toma proporções ambigualmente antropomórficas, manifestando aparentemente comportamentos emotivos e distanciando-se da neutralidade e da exterioridade exibidas em boa parte das restantes estórias. (RIBEIRO, 2015, p. 7)

Esse movimento de conciliação, separação, ambiguidade e indecisão entre o que se vê e o que se fala sobre o que se vê cria um mundo conflituoso aberto para novas visões e interpretações sobre uma atualidade. Nesse sentido, o que a câmara engendra e o que a montagem dos elementos cria reforçam a ambivalência das imagens e, logo, do real:

Mas eis que ela – a câmara, não a mulher – sai esbaforida. Está atrasada?, porque sai ela assim? Sai da igreja, a câmara de filmar, (...); ali está então a câmara a rodear a igreja, a correr para a parte de trás de um edifício onde está um pequeno bosque e, sim, ali afasta galhos e avança pelas ervas, pelos arbustos mais ou menos desordenados e ali está o que procurava: o sapato da mulher, o segundo sapato, finalmente; e, sim, o processo está concluído; encontrou-se o segundo sapato e por isso a câmara acalma, tudo está agora sereno e é então, agora, com uma extrema calma, com muita lentidão, que a câmara pára, tranquila, de frente para o menino morto ao lado do segundo sapato. (TAVARES, 2011, p.133)

Nesse trecho, o sapato, ao ser encontrado, revela-se não só como o componente principal para completar a história, mas também como essencial para aquele procedimento de montagem. Há uma dialética entre os corpos. O sapato é o elemento que acalma a câmara, opondo-se ao menino morto, elemento que causa choque e concebe o tom perturbador da narrativa. Por esse motivo, é o menino morto que, por completar a estória, por explicar o acontecimento inicial, – a reza incessante e angustiante da mulher a quem falta um sapato – acalma também o leitor. Cada um concluiu a sua busca: a câmara, a de uma imagem, o leitor, a de um sentido. Como argumenta Eisenstein em *O sentido do filme*:

Estamos acostumados a fazer, quase que automaticamente, uma síntese dedutiva definida e óbvia quando quaisquer objetos isolados são colocados à nossa frente lado a lado. Por exemplo, tomemos um túmulo, justaposto a uma mulher de luto chorando ao lado, e dificilmente alguém deixará de concluir: uma viúva. (EISENSTEIN, 1990, p.14)

A partir desse exemplo, o autor explica o papel da montagem em criar um terceiro a partir da justaposição de dois elementos:

a justaposição de dois planos isolados através de sua união não parece a simples soma de um plano mais outro plano – mas o *produto*. Parece o produto – em vez de uma soma das partes – porque em toda justaposição deste tipo o *resultado é qualitativamente* diferente de cada elemento considerado isoladamente. (...)

A mulher, voltando ao nosso primeiro exemplo, é uma representação, o luto que ela veste é uma representação – isto é, ambos estão plasticamente representados. Mas ‘uma viúva’, que surge da justaposição de duas representações, não é plasticamente uma representação – mas uma nova ideia, um novo conceito, uma nova imagem. (EISENSTEIN, 1990, p.16)

Com essa proposição, podemos dizer que Gonçalo cria, no universo daquela ficção, um sentido, uma nova ideia, ao aproximar os elementos plásticos “sapato” e “menino morto” ao fim da estória: a mulher matou o menino ou de alguma forma se sente culpada por sua morte, por isso está na igreja se confessando. Entretanto, o que a câmera “ficcionalmente engendrada”¹⁰ de Gonçalo produz vai além da busca de um sentido para completar uma narrativa.

3.3. O CENÁRIO CAÓTICO COTIDIANAMENTE OBSERVADO

O tom evidentemente perturbador observado nos poemas analisados se estenderá pela maioria das estórias do livro. Isso é conseguido, como visto no item anterior deste capítulo, pelo narrador-espectador de caráter híbrido e vacilante. O segundo curta, “A máscara”, é um dos que mais fogem de uma certa *normalidade preestabelecida* e nos fazem pensar que estamos diante de um outro mundo:

Um homem com uma máscara de gás na cara. O rosto disforme. Como se fosse um monstro. Ele faz depois os gestos de um chimpanzé. Põe as mãos curvadas e simula os pequenos saltos e movimentos do chimpanzé. O plano abre-se. Vemos para quem ele está a fazer aquilo. É para uma mulher. Uma mulher muito velha. Moribunda; ligada a várias máquinas e com soro a entrar no braço. Mesmo assim, a velha mulher sorri, primeiro; depois ri, ri muito, não consegue parar de rir. Só a vemos a rir, como se tivesse perdido o controlo. (TAVARES, 2011, p. 15)

10 RIBEIRO, Eunice. *Imagens, fragmentos, ligações*. 2015. p7.

Observa-se com a sua leitura que, ao contrário do que encontramos nos poemas anteriores, neste, o narrador não tece muitos comentários sobre o que observa. O cenário é um dos mais bizarros, no entanto, o narrador se mantém surpreendentemente neutro. Talvez por não saber muito como interpretar aquelas imagens, ele, com o olhar próximo do da câmera, apenas apresenta o que vê, com descrições precisas, trazendo plasticidade à leitura. As comparações do primeiro personagem com um chimpanzé, com um monstro, além do adjetivo “disforme” para falar de seu rosto, de um lado; e os adjetivos “muito velha”, “moribunda” e “ligada a várias máquinas” para descrever a segunda personagem, de outro, ajudam a dar o tom perturbador e enigmático do fragmento, criando um contraste entre os elementos em cena. Além disso, os dois últimos períodos que finalizam o texto, em que se apresenta de forma gradativa a reação da velha de rir descontroladamente diante do homem que imita o chimpanzé, não nos ajudam a interpretar o que se passa, pelo contrário, só reforçam a sua indeterminação dentro do que poderíamos supor tratar-se de um encadeamento lógico de acontecimentos corriqueiros. Seria preciso ir além do que o texto fornece para compreender o significado daquela imagem. Essa é uma característica muito comum em poemas em prosa que, escapando do ideal da representação, buscam apresentar o real por meio de uma linguagem carregada de imagens, como analisa Fernando Paixão:

Todorov defende a ideia de que esse gênero se define, desde Baudelaire, como uma expressão estética marcada por dualidade essencial, cujo espectro envolveria ao menos três noções importantes. A saber: a *inverossimilhança*, cultivando algo próximo da bizarria; a *ambivalência*, correspondente à dualidade presente nas coisas que são ou parecem ser; e, por fim, a *antítese*, permitindo ao poema justapor qualidades e ações contrárias. Por meio dessas propriedades, muitas vezes conjugadas entre si, o texto ganha autonomia e instaura o sopro poético. (PAIXÃO, 2014, p.32)

Na maioria dos poemas em prosa que compõem o *Short Movies*, há essa dualidade, comentada por Paixão, que se dá entre o que a câmera quer mostrar e o que o narrador nos narra. As cenas absurdas capturadas pela câmera, muitas vezes, pela neutralidade ou complacência do narrador, acabam sendo vistas, na verdade, por ele – e, assim, interpretadas por nós – como algo banal, como se pertencessem a algum cotidiano. A estranheza é gerada tanto pelas imagens suscitadas pelas palavras como pela ausência de explicação lógica sobre elas. Esse artifício é conseguido em Gonçalo pela linguagem híbrida que cria, pelos olhares do narrador e da câmera, que ora convergem, ora divergem, uma espécie de montagem capaz de mobilizar novas maneiras de percepção sobre o presente e sobre cada imagem observada.

Ao integrar em simultâneo uma potência de conjunção e outra de disjunção, de ordem e de desordem, a frase-imagem¹¹ propõe um tipo de sintaxe dialética ou tensional próxima da montagem, em sentido lato (e não apenas cinematográfico). Trata-se no fundo de uma máquina de combinação e colagem de heterogêneos, de associação de elementos incompatíveis que, ao mesmo tempo que cria choques, constrói um continuum. (RIBEIRO, 2015, p.2)

A partir dessa noção dialética de montagem que cria novos pontos perceptivos, podemos aproximar a técnica de linguagem de Gonçalo em *Short Movies* com a cinematográfica realizada pelo cineasta soviético Dziga Vertov. No início do século XX, o diretor de *A sexta parte do mundo* (1926) e *Um homem com uma câmera* (1929) criou um conceito para explicar o que pretendia realizar com os meios de cinema: o “cine-olho”.

Eu sou o cine-olho. Eu sou o olho mecânico. Eu, máquina, vos mostro o mundo do modo como só eu posso vê-lo.

Assim eu me liberto para sempre da imobilidade humana. Eu pertenço ao movimento ininterrupto. Eu me aproximo e me afasto dos objetos, me insinuo sob eles ou os escalo, avanço ao lado de uma cabeça de cavalo a galope, mergulho rapidamente na multidão, corro diante de soldados que atiram, me deito de costas, alço voo ao lado de um aeroplano, caio ou levanto voo junto aos corpos que caem ou que voam. E eis que eu, aparelho, me lancei ao longo dessa resultante, rodopiando no caos do movimento, fixando-o a partir do movimento originado das mais complicadas combinações. Libertado do imperativo das imagens por segundo, livre dos quadros do tempo e do espaço, justaponho todos os pontos do universo onde quer que os tenha fixado. O meu caminho leva à criação de uma percepção nova do mundo. Eis porque decifro de modo diverso um mundo que vos é desconhecido. (VERTOV, 1983, p. 256)

Àquela época, em uma sociedade pós-revolução russa, o cinema tinha sido muito apropriado pelo partido comunista como uma forma de educar os cidadãos operários e camponeses sobre a nova sociedade que se formava. Vários cineastas seguiam essa tendência de convocar o espectador a pensar por meio de seus filmes. Sergei Eisenstein, por exemplo, por meio da sua montagem dialética, buscou mostrar à população a nova consciência revolucionária, que se sustentava em uma comunhão do homem com a máquina e a natureza de forma coletiva¹². No entanto, para Dziga Vertov, essa ainda não era a verdadeira revolução na maneira de perceber as coisas. “Como cineasta soviético, Vertov tem, da montagem, uma concepção dialética. Mas torna-se evidente que a montagem dialética é menos um traço de união que um lugar de afrontamento, de oposição”¹³. O problema, para o diretor, é que ainda havia um centramento na percepção dos homens; o humano, o olho humano ainda era tido como o ponto perceptivo único do mundo. “Para Vertov, a dialética está na matéria e é matéria, e só pode unir uma percepção não-humana ao além-do-homem do futuro, a

11 Conceito do filósofo Jacques Rancière utilizado pela professora em sua análise.

12 Gilles Deleuze discutirá a montagem dialética de Sergei Eisenstein no capítulo IV de *A imagem-movimento*, “A montagem”.

13 DELEUZE. Gilles. *A imagem-movimento*. 1985, p.99.

comunidade material ao comunismo formal.”¹⁴. É essa percepção que seria capaz de enxergar o funcionamento das coisas, da sociedade enquanto máquina, não no sentido de ser algo mecânico e programado, mas de que cada ponto, cada parte do espaço interfere e se conecta e pode interferir e se conectar com qualquer outra parte, mesmo que por conexões imperceptíveis, conduzindo os movimentos e o tempo do mundo. Esse é o verdadeiro comunismo para Vertov:

Com efeito, o agenciamento maquínico das coisas, das imagens em si, tem por correlato um agenciamento coletivo de enunciação. Já no mudo Vertov fazia um uso original do letreiro, onde a palavra formava um bloco com a imagem, uma espécie de ideograma. São os dois aspectos fundamentais do agenciamento: a máquina de imagens é inseparável de um tipo de enunciado, de uma enunciação propriamente cinematográfica. Em Vertov trata-se, evidentemente, da consciência soviética revolucionária, do "deciframento comunista da realidade". É ele que junta o homem do futuro ao mundo de antes do homem, o homem comunista ao universo material das interações definido como "comunidade" (ação recíproca entre o agente e o paciente). (DELEUZE, 1985, p.98)

Com a invenção estética do cinema, seria então possível realizar essa proposta: reconectar as coisas umas às outras para mostrar as interações existentes entre elas em qualquer parte do mundo, em qualquer tempo. Com os movimentos de câmera, e sobretudo, com a montagem, seria possível recolocar a percepção nas coisas e ir além do que o humano é capaz:

O que a montagem faz, segundo Vertov, é conduzir a percepção as coisas, pôr a percepção na matéria, de modo tal que qualquer ponto do espaço perceba, ele próprio, todos os pontos sobre os quais age ou que sobre ele agem, seja qual for a extensão dessas ações e reações. Esta é a definição da objetividade: “ver sem fronteiras nem distâncias”. (DELEUZE, 1985, p. 97)

A ideia que Gilles Deleuze traz no capítulo “Imagem-percepção” de *A Imagem-movimento* diz respeito a uma autoconsciência que existiria nas coisas em si. O que quer dizer que elas não dependem de nós humanos para que sejam percebidas e nem para que percebam elas próprias o seu funcionamento. Esse deslocamento da percepção natural humana é necessário, na visão de Dziga Vertov, pois o homem, por conta de sua subjetividade, de seu psicológico, não é capaz de dar conta da apreensão total de tudo que existe e interage no mundo; para o cineasta, o psicológico humano faz com que ele não saiba “dirigir seus movimentos”¹⁵. Para atingir essa apreensão, seria preciso o homem se desumanizar, se colocar próximo às coisas, enxergar o real de forma objetiva. Então, “Pela poesia da máquina, iremos

¹⁴ Idem.

¹⁵ VERTOV, Dziga. Nós. In: *A experiência do cinema*. 1983, p.249.

do cidadão lerdo ao homem elétrico perfeito.”¹⁶. Esta era a proposta cinematográfica de Vertov: criar pela arte um outro meio de olhar, de pensar; para ele, era o cinema o olho capaz de enxergar e (re)criar, (re)montar as conexões existentes entre as partes no mundo, pois, muitas vezes, elas acontecem por fios invisíveis à percepção humana.

“Viva a poesia da máquina acionada e em movimento, a poesia dos guindastes, rodas e asas de aço, o grito de ferro dos movimentos, os ofuscantes trejeitos dos raios incandescentes.”¹⁷. A poesia da vida mesma, independente do olho humano. A poesia acontece sem que sequer vejamos. Para Vertov, era a máquina. Não a máquina enquanto artefato criado pelo homem, mas enquanto modo de funcionamento do universo. Em *A Sexta Parte do Mundo* e *Um homem com uma câmera*, além de filmar as máquinas a vapor, as indústrias, o trabalho dos operários, dos camponeses, etc., é pelo seu método de filmar, pela montagem, pela sua teoria do intervalo¹⁸ e por trazer uma percepção mais objetiva às coisas (opondo-se à visão humanizada), que ele mostra as interações que ocorrem entre os objetos e até na própria matéria. “O kinokismo é a arte de organizar os movimentos necessários dos objetos no espaço, graças à utilização de um conjunto artístico rítmico adequado às propriedades do material e ao ritmo interior de cada objeto.”¹⁹

Câmera lenta, aceleração, sobre-impressão, fragmentação, redução da marcha, filmagem-micro, tudo está a serviço da variação e da interação. (...) *A Sexta Parte do Mundo* mostra, no seio da URSS, as interações à distância dos povos mais diversos, dos rebanhos, das indústrias, das culturas, trocas de todo tipo vencendo o tempo. (...) De uma imagem de camponesa remonta-se a uma série de seus fotogramas, ou então de uma série de fotogramas de crianças vamos as imagens dessas crianças em movimento. Segundo uma extensão do procedimento, confronta-se a imagem de um ciclista em plena corrida e a mesma imagem refilmada, refletida, apresentada como projetada na tela. (DELEUZE, 1985, p. 96-98)

No caso de Gonçalo, os procedimentos para tentar captar o *ritmo interior de cada objeto* ocorrem no seio da palavra – que tem como seu duplo a imagem. A forma como o autor conecta cada parte daquele mundo desordenado e caótico na sua obra ficcional é através do olho de seu narrador-câmera, que tudo vê. Dentro de cada história, há, na forma do texto e no plano das imagens, conexões de diversas naturezas, que, muitas vezes se dão pelo intermédio humano, mas, em muitas outras, parece haver uma tentativa de se afastar desse tipo de percepção da realidade e se aproximar de um olhar vertoviano.

16 Idem.

17 VERTOV, Dziga. Nós. In: *A experiência do cinema*. 1983, p.251.

18 No capítulo VI de *A imagem-movimento*, “A imagem-percepção”, Deleuze explica o conceito de intervalo no cinema e como Vertov desenvolve a sua teoria do intervalo em sua obra cinematográfica.

19 VERTOV, Dziga. Nós. In: *A experiência do cinema*. 1983, p.250.

4. A AUTOCONSCIÊNCIA POÉTICA: UM IMPULSO VITAL

4.1. O NARRADOR COM UMA CÂMERA DE GONÇALO

Em primeiro lugar, podemos aproximar esse narrador do cine-olho pois ele apresenta quase sempre uma visão coletiva, despersonalizada sobre o que vê:

Sistematicamente convocado pelo plural de uma visão coletiva (“vemos”), o ‘público’ destas curtas-metragens poderá tão só organizá-los a partir das justaposições de imagens que o movimento do olhocâmara lhe permite sugerir: da colisão entre a imagem do póster de Marilyn Monroe e a dos donos «muito feios» da mercearia (a adjetivação, superlativa, assim como a dupla referência ao póster inserem não obstante uma subtil e irónica modalização enunciativa contra a crua neutralidade do observável) resulta, para os espectadores, um vago sentimento de desconforto, de turbulência, que se repetirá, exponenciando-se por via dessa acumulação sucessiva, na maior parte das restantes histórias. (RIBEIRO, 2015, p.5 e 6)

Esse desconforto – que está no olhar – do qual fala Eunice se mantém nas outras histórias também por recursos linguísticos trazidos por esse narrador híbrido. A sua percepção oscila entre uma mais objetiva (olhar nas coisas – aproximando-se mais da técnica vertoviana) e uma mais subjetiva (aproximando-se mais do olho humano). O poema “A natação” já analisado é um dos exemplos em que o narrador ainda está preso a uma percepção humana. Apesar de a câmara focalizar os olhos do nadador, demonstrando claramente um recurso cinematográfico do zoom, que não é próprio do olho humano, ela ainda está concentrada nos homens (no mundo humano), pois se tem focalizado no quadro um olho humano como agenciador dos movimentos da duração fílmica/narrativa.

Assim como em “O sapato”, “A mesa” é um dos curtas em que a câmara começa a ganhar uma autoconsciência e se libertar do narrador, para conduzir sozinha a percepção. Há um contraste entre o que vemos com a câmara e os signos que são evocados pelo narrador. A câmara percorre uma sala vazia, não há pessoas reais, a não ser os pés de Fred Astaire na televisão. Apesar de vermos o sítio vazio, através dos objetos desérticos na mesa, sabemos que ali, em um passado, houve gente. Através da linguagem, vemos como a câmara tenta observar os objetos no espaço e extrair deles uma certa determinação dos acontecimentos, todavia, ao regressar à imagem dos pés de Fred Astaire na televisão, percebemos como ela ainda procura o chão firme da humanidade:

Na televisão, um filme antigo de Fred Astaire. Vemos o sapateado. Só os pés.
A câmara afasta-se da televisão e acompanha o chão da sala à procura de pés humanos. A câmara percorre toda a sala, como se obedecesse a um sistema organizado. De uma ponta à outra, da esquerda para a direita, sempre a avançar. Vemos os pés dos diferentes móveis e reconhecemos os

objectos da sala em diferentes ângulos. Não está ninguém no chão, nada – pelo menos sapatos ou pés.

A câmara sobe até a altura da mesa. Vemos uma mesa onde acabaram de almoçar duas pessoas. Identificamos a sujidade, os dois pratos, os restos da comida – e fica a sensação de que alguém se zangou. Os pratos não estão no seu sítio normal.

De novo, a câmara regressa à televisão. Voltamos a ver os sapatos de Fred Astaire. (TAVARES, 2011, p.105-106).

Em “O secador de cabelo”, o que se percebe em evidência é uma alienação por parte dos sujeitos. Os personagens em cena parecem adormecidos, funcionam de uma maneira anódina diante do caos que acontece lá fora, no entanto, o elemento focalizado e tido como principal é a máquina, o secador de cabelo, que ainda funciona, em contraste com o torpor dos homens. Talvez, esse possa ser um motivo para explicar a necessidade de começar a se libertar da percepção humana.

Um velho sentado no chão com uma malga de arroz na mão direita.

Duas negras, num cabeleireiro, com a cabeça dentro de um secador antigo, como se fosse um capacete. As duas negras sorriem.

Lá fora há tiros e pilhagens e os corpos enterram-se uns atrás dos outros.

O homem que está no chão come arroz, muito lentamente. As mulheres também tranquilas. Atrás deste quadro, no entanto, percebemos que não há parede, que não há sala, que o homem que come arroz e as duas negras que estão no cabeleireiro estão quase ao ar livre. Não há tecto e apenas restam vestígios de paredes que antes estiveram ali.

O mais extraordinário é que os dois secadores de cabelo ainda funcionam. Ouvimos o ruído deles; ruído incerto que mostra que não estão nas melhores condições. Mas funcionam. (TAVARES, 2011, 73-74)

Aqui, aproximando-se da proposta vertoviana, temos uma dialética no plano discursivo entre o foco no funcionamento ativo das máquinas em oposição à não ação do “cidadão lerdo”²⁰.

Já em outros poemas, a câmara e o narrador focalizam mais as coisas em si, de forma objetiva, tal qual o kinokismo em manifesto de Vertov, buscando extrair mesmo “o ritmo interior de cada objeto”, porém, Gonçalo faz isso com os artifícios da linguagem, ou seja, pela palavra, como realiza em “A bicicleta”:

Uma bicicleta deitada no chão sem a roda de trás.

Um homem pega na bicicleta e tenta pedalar, mesmo sem a roda de trás. Não consegue.

Deixa a bicicleta no chão.

Volta, passado algum tempo. Traz uma roda de bicicleta. Monta-a, mas essa roda tem o pneu vazio.

Ele deixa a bicicleta no chão. Surge, minutos mais tarde, com uma bomba de ar para encher o pneu. Enche o pneu. Testa os dois pneus. Sobe para cima da bicicleta, começa a pedalar. Primeiro devagar, depois entusiasmado, cada vez mais rápido. Pedala, pedala, pedala. Vemos o seu rosto eufórico. De súbito, um choque, um enorme ruído. Um automóvel e a sensação de que a bicicleta se partiu ao meio.

A porta do automóvel a abrir-se, o grito de uma mulher. (TAVARES, 2011, p.81-82)

20 VERTOV, Dziga. Nós. In: *A experiência do cinema*. 1983, p.249.

Quem organiza o espaço e o tempo não é o homem subjetivo, mas os objetos. Aqui temos duas máquinas com seus tempos e movimentos diferentes organizando os acontecimentos para além do humano, da vontade humana: a bicicleta e o carro. O tempo se alarga e depois se comprime nesse poema. É a partir do tempo de cada uma das máquinas que se dá a desenvolver a ação, não do tempo do homem. Os movimentos lentos deste no começo da história são devidos a um sistema de forças não humanas que compelem a isso: a bicicleta – apesar da sua vontade de fazer a bicicleta andar, esta precisa de outras maquinarias para voltar a funcionar. Por isso, a sequência inicial caminha lentamente, o modo de funcionamento da bicicleta é quem agencia os acontecimentos; depois, com o pedalar do homem, e com a colisão no momento final com um carro, o tempo se comprime e acelera gradativamente. Isso é evidenciado pelas marcações temporais realizadas pelo narrador. A lentidão percebida no começo – marcada pela câmera que percebe os movimentos e o espaço – é oposta ao tempo infalível, que arrebatava (-nos) sem precedentes no penúltimo parágrafo.

Esse efeito é evidenciado no plano textual. De um lado, há frases justapostas sem conectores sequenciais de tempo marcando o ritmo lento e tranquilo da tentativa do homem de montar a bicicleta; em seguida, os marcadores surgem, de forma também espaçada, alargando a duração da ação: “passado algum tempo”, “minutos mais tarde”. Depois, o tempo começa a acelerar quando o homem consegue, finalmente pedalar na bicicleta, marcado pelos conectores “Primeiro”, “depois”, “cada vez mais”, dando uma velocidade aos movimentos e, conseqüentemente, à ação. No período seguinte, a aceleração ganha seu ápice pela marcação da locução “De súbito” e fecha a sequência de ações com o grito da mulher, nos arrancando à força da tranquilidade e nos expondo a algo violento. No entanto, no último parágrafo, a imobilidade recai de novo sobre o acontecimento. É, portanto, essa oposição entre uma câmera observadora que dá mais tempo para as ações acontecerem – no começo e no final da história (os parágrafos mais curtos) – e uma narração mais acelerada e longa – no desenrolar do enredo (o parágrafo central e maior) – que ajuda a compor a dinâmica que agencia a história.

Pensamos que um dos exemplos máximos dessa desterritorialização²¹ de um mundo humano para um mundo não humano está no curta “O número 76”.

21 É possível pensar nesse conceito, nos termos deleuzianos, também a partir do que é desenvolvido no capítulo “A imagem-afecção: rosto e primeiro plano” em *A imagem-movimento*, quando o autor afirma existir um afeto dentro das próprias coisas, e que o cinema, pelos seus meios, é capaz de captar isso: “E por que as coisas não seriam passíveis de expressão? Há afetos de coisas. O “lacerante”, o “cortante”, ou melhor, o

Uma vaca, com o número 76 na orelha, está morta, o corpo caído sobre a neve. O excessivo frio súbito matou vários animais – dezenas, centenas, milhares de animais. Mas nenhum animal era igual àquela vaca com o número 76 desenhado numa placa amarela agarrada à orelha. Esse número, sabe-se lá porquê, assusta. (TAVARES, 2011, p.75)

Aqui, indo além de “A mesa”, há menos vestígios ainda de homens. O único é o “número 76”, que demonstra menos humanidade do que representa o seu deserto naquele cenário, onde há basicamente elementos da natureza, encadeada pelos signos “vaca”, “neve”, “frio excessivo” e “milhares de animais”. Há um desgarramento tal da humanidade que o que assusta, paradoxalmente, o que é focalizado pela câmera e pela palavra é o número, uma criação humana, assim como os secadores de cabelo no poema já analisado anteriormente. Há essa persistência das coisas, dos objetos, funcionando no espaço para além do homem. O título “O número 76” chama a atenção para o poder da imagem e da palavra de novo. Não interessa interpretarmos porque o número 76 assusta. Interessa que ele é o título, e ele se repete mais duas vezes na história – uma das mais curtas do livro – e uma repetição nunca é à toa. Assusta porque o narrador diz que assusta, e não só, a imagem que vemos focalizada traz esse afeto, justamente por ser um fragmento, justamente por não sabermos o resto da história. Ficamos apenas com as imagens. Se algo é colocado em foco – pela palavra ou pela câmera, aquilo importa. Tem-se aqui um deslocamento para uma interpretação do real pelos próprios signos mobilizados pela arte – cinema e literatura –, para a sua potência criadora a partir de espaços desertos de humanos, não mais um mundo regido apenas pela sua lógica.

Há uma autoconsciência poética que se assemelha a de Vertov. É a poesia pensando ela própria, a sua própria potência criadora. Como Vertov queria que a imagem pensasse a si mesma – pelo fotograma, pelo cinema – trazendo a percepção às coisas, assim faz Gonçalo, trazendo a percepção à palavra: o número 76.

4.2. A ZONA DE INDISCERNIBILIDADE: UMA ABERTURA DE PENSAMENTO

Um exemplo desse procedimento em que fica nítida a proposta de Gonçalo, em que a percepção humana se embaça a tal ponto e a não humana (anterior ao homem ou depois dele) é elevada e parece atingir o seu ápice, encontra-se em “O vento, a roupa”.

"transpassante" da faca de Jack, o estripador, é um afeto tanto quanto o pavor que varre seus traços e a resignação que finalmente se apodera de todo o seu rosto." (DELEUZE, 1985, p.113-114)

Uma janela, mas vista de dentro de casa. Lá fora, meninos brincam debaixo de pedaços de roupa que devem estar a secar. São pedaços de roupa estranhos, pois não os reconhecemos, não conseguimos associar aqueles pedaços de roupa a partes concretas de um corpo humano normal. Não se percebem calças para duas pernas, nem camisas com duas mangas, nem sequer a roupa interior, as meias, nada aparece ali que se possa identificar. É uma roupa informe e quase nos assustamos ao pensar em quem vestirá aquelas roupas, que não parecem feitas para corpos com as formas humanas. E por momentos pensamos que quem vive naquela casa são seres sem pernas, sem braços, sem partes vitais do corpo, seres que sobraram de algum sítio. Mas depois vemos que não e não e não, são pedaços de roupa estranhos sim, mas é o vento que os empurra, que os faz dobrar sobre si próprios, e aquilo que nos parecia roupa informe, roupa de loucos ou de estropiados, vemos agora, por breves instantes, quando os caprichos do vento o permitem, vemos que são peças de roupa normais que o vento torna informes e defeituosas.

Mas o vento tem razão, e o vento faz coisas que nos anunciam momentos trágicos, muito antes de a nossa inteligência perceber. E por isso é que, graças ao esperto do vento, não nos choca tanto o aparecimento daquele homem estropiado, que vem — com poucos membros e com muita ajuda — mostrar que o vento sabe bem o que faz, que não é assim tão caótico e burro. (TAVARES, 2011, p.53-54)

Há, notadamente, um vazio que instiga o pensamento, a reflexão. O que nos choca nesse poema?

As imagens suscitadas nos textos de *Short Movies* vão se construindo no relevo das palavras. As situações engendradas e o que vemos vão ganhando camadas, o todo vai mudando conforme a imagem vai se construindo. Ora os contornos vão ficando mais definidos e vemos uma imagem mais limpa (nos modelos e categorias que já conhecemos) como em “A máscara”, ou então o enredo é tomado de mais sentido como em “O sapato”, conforme as palavras avançam; ora, como no poema em questão, o avanço das palavras nos revela o inverso disso: quanto mais se diz, mais estranha é a imagem que vemos. Não é como se houvesse uma intuição primária — como as ideologias humanas ou o que estamos acostumados a ver com olhos humanos —, que vem de fora, de cima, determinando a ordem das coisas, determinando os acontecimentos e, assim, os “fotogramas” no filme-poema, é a imagem, ela mesma enquanto seu valor absoluto, que organiza o todo e constrói os seus sentidos próprios.

O poema se inicia como muitos outros, forçando-nos a ver: “Uma janela, mas vista de dentro de casa”. No entanto, desde essa primeira frase, a imagem já aparece recortada por um quadro, a janela, e ela é o que divide o “dentro de casa” e o que vamos olhar “lá fora”, criando um recorte, um espaço de divisão, e tanto o narrador/espectador e tanto nós, leitores, nos situamos nesse entrelugar da visão. O que acontece dentro da casa não é recuperado por uma outra sequência — como em “A fotografia” —, fica fechado pelo ponto final dentro da casa. Aqui interessa filmar o que acontece do lado de fora: uma cena do cotidiano, comum, meninos brincando debaixo de pedaços de roupa que secam. Porém, à medida que o narrador avança para descrever a imagem e ajudar a nossa interpretação, ele falha: tanto mais a

imagem vai se tornando mais clara em seus movimentos, tanto menos entendemos o que vemos, tanto menos a linguagem humana é capaz de dizê-la: “São pedaços de roupa estranhos, pois não os reconhecemos, não conseguimos associar aqueles pedaços de roupa a partes concretas de um corpo humano normal.”. Mas isso não é um impedimento para a imagem, ela começa a se dizer sozinha, de forma autônoma, porém, trata-se de uma imagem indefinida. Isso pode ser percebido, dentre outros aspectos, pela presença do “quase” em “Quase nos assustamos”, que deixa uma lacuna de sentido, a imagem já fica borrada pelo advérbio impreciso, não permitindo que a fechemos em um contorno definido dentro do imaginário: qual é a imagem desse afeto de quase se assustar?

Portanto, para conseguir estar à altura do que vê, o narrador precisa deixar o seu posto usual e assumir um papel outro nessa história: adotar o duplo caráter híbrido entre poema e prosa e entre literatura e cinema para deixar a poesia como movimento da vida se falar pelo seu próprio meio: o mesmo meio do caminho entre imagem e linguagem. No poema em questão, esse processo se dá pela figura do vento. É ele quem organiza e desorganiza o real e fornece uma abertura de sentido. É justamente o vento, elemento simbólico na literatura, representativo de mudança, e também elemento fílmico capaz de produzir imagens difusas, incertas, embaçadas, que cria uma zona de indiscernibilidade entre o que se vê e o que diz sobre o que se vê.

É assim que o próprio texto segue o balanço desse fenômeno da natureza. O signo “vento” que aparece pela primeira vez aparentemente para organizar a narrativa, para dar explicação ao que lemos até o momento e não deciframos: “mas é o vento que os empurra, que os faz dobrar sobre si próprios”, é ele quem é também recuperado mais adiante para desorganizar o sentido por completo, “são os caprichos do vento” que criam novos significados: “Mas o vento tem razão, e o vento faz coisas que nos anunciam momentos trágicos, muito antes de a nossa inteligência perceber.”.

A estranheza inicial não é resolvida pelo elemento que, num primeiro momento, tal qual o “segundo sapato” de “O sapato”, achamos que surgiria para dissolver o impasse. Pelo contrário, ao final da história, percebe-se que é justamente esse signo linguístico que desarranja o mundo como conhecemos. Ele é quem dita como são os homens, a relação de causalidade é invertida: porque o vento dobrou e estropiou as roupas é que o homem aparece estropiado, talvez, de um jeito para caber naquelas.

É essa forma de composição poética que demonstra a tentativa humana de encaixar as coisas nas categorias já conhecidas. No poema, as palavras vão caminhando em busca de um sentido, mas algo de não inteligível insiste em se apresentar: é a criação por meio da

literatura. É o jogo do qual falava Barthes. O narrador tenta o tempo todo trazer o que vê para dentro de uma realidade humana inteligível: “E por momentos pensamos que quem vive naquela casa são seres sem pernas, sem braços, sem partes vitais do corpo, seres que sobraram de algum sítio.”. Esse trecho permite um diálogo com outras narrativas do livro, pois há sempre a presença de desastres, de bombas, explosões, cenários catastróficos, com ares de distopia nas histórias – próprios do mundo dos homens. Mas a imagem vai além disso. O vento torna as imagens informes e defeituosas para os olhos humanos, para a percepção e linguagem humanas, mas elas não deixam de existir por conta disso. É uma poesia do vento, o poema fala a língua e a imagem do vento.

Pode ser a própria natureza tendo uma autonomia de reconfigurar os espaços, os sentidos, a percepção, até mesmo os humanos. O título já nos dá essa impressão ao evidenciar a dualidade natureza x homem, a partir de objetos próprios de cada um evocados nos signos: “O vento, a roupa”. Mas é o primeiro quem aparece como potencial de reorganizar o todo, de reorganizar a vida e a linguagem. No campo da representação, podemos pensar também que o poema como um todo pode ser interpretado como uma metáfora para a própria criação literária que está sendo feita: “Não se percebem calças para duas pernas” - as palavras não dão conta de dizer o que só a câmera poderia mostrar. “nada aparece ali que se possa identificar.” - não se tem um todo organizado, é a matéria na sua origem.

A partir dessas observações, podemos nos aproximar das teorias sobre a imagem e a intuição de Henri Bergson em *A Evolução Criadora* e *Matéria e Memória* e recuperadas por Gilles Deleuze em *A imagem-movimento*: “vemo-nos diante da exposição de um mundo onde IMAGEM = MOVIMENTO.”²²:

Seria antes um estado gasoso. Eu, meu corpo, seria antes um conjunto de moléculas e de átomos incessantemente renovados. Posso ainda falar de átomos? Eles não se distinguiriam dos mundos, das influências interatômicas. É um estado demasiado quente da matéria para que nele distingamos corpos sólidos. É um mundo de variação universal, ondulação universal, marulho universal: não há nem eixos, nem centro, nem direita nem esquerda, nem alto nem baixo... Este conjunto infinito de todas as imagens constitui uma espécie de plano de imanência. Neste plano a imagem existe em si. Este em-si da imagem é a matéria: não algo que estaria escondido atrás da imagem, mas, ao contrário, a identidade absoluta da imagem e do movimento. (DELEUZE, 1985, 70-71)

Segundo Deleuze, é pelo plano de imanência que seria possível recuperar um estado das coisas em si. Para ele, o cinema é o meio capaz de remontá-lo, por apresentar uma imagem que é ao mesmo tempo movimento ou tempo. No plano de imanência, os contornos

22 DELEUZE, *A imagem-movimento*. p.70.

das coisas não estão definidos, há uma supressão – ou superação – das categorias que conhecemos. Nele, um olhar novo é possível, uma criação não prevista, não dada pelos efeitos de causalidade, pela lógica racional humana, por mecanismos previstos da linguagem, é possível. É nesse sentido que aproximamos a produção literária de Gonçalo M. Tavares com as noções propostas pelos filósofos.

O poema em prosa trabalhado em *Short Movies*, pela sua natureza híbrida e criativa, promove uma possibilidade de apreensão do real desinteressada da percepção humana, não sendo mais preciso ter o homem como ponto de referência para conhecer o mundo e dizer dele.²³ O fato de os contornos estarem sempre embaçados, como ocorre principalmente em “O vento, a roupa”, tensiona o real a tal ponto que permite uma transcendência, talvez para recuperar a matéria antes da linguagem – ou após. No entanto, ainda se servindo dela para isso. A imagem insiste em mostrar e a linguagem insiste em dizer: ora se encontram, ora, não. E é na hora errada que o novo surge. No balanço inesperado dos contornos, na abertura para o nada, que é o que nos faz enxergar o possível, o que ainda não está dado, o porvir. “O porvir aparece então como dilatando o presente. Não estava, portanto, contido no presente sob forma de fim representado.” (BERGSON, 2005, p.57) Ou seja, não estava ainda contido em algo definido e edificado previamente pela nossa inteligência, justamente por ser criação – e, por isso, tem direito próprio. Assim são as propriedades artísticas em si, a nosso ver, próximas das propriedades vitais das quais fala Bergson: “uma definição perfeita só se aplica a uma realidade já feita; ora, as propriedades vitais não estão nunca inteiramente realizadas, mas sempre em processo de realização: são menos estados do que tendência.”. (BERGSON, 2005, p.14). Dizemos, portanto, que haveria uma intuição no interior da matéria poética, capaz de fazer ela pensar ela mesma e se criar inesgotavelmente, que pode se estender ao infinito, tanto mais ela se desloca no espaço, no tempo, nas coisas: “o elã necessário para nos elevar acima de nós mesmos”. (BERGSON, 2005, p.54)

Logo, não se deve querer interpretar algo híbrido, algo novo com as categorias já definidas, com as formas já fixadas pelos saberes dos quais dispomos. É nesse sentido que o conceito de elã vital de Bergson abre um olhar para o poema em prosa de Gonçalo, em especial para “O vento, a roupa”.

Ao explicar a vida pela inteligência, estreita excessivamente a significação da vida; a inteligência, pelo menos tal como a encontramos em nós, foi amoldada pela evolução ao longo do trajeto;

23 Henri Bergson, em *A Evolução Criadora*, discute e difere os dois principais modos que o homem dispõe e utiliza em seus métodos racionais e científicos para conhecer o mundo que o cerca: o mecanismo e o finalismo. No lugar disso, propõe a intuição como um método de se aproximar verdadeiramente do real.

recorta-se em algo mais vasto ou antes, não é mais que a projeção necessariamente plana de uma realidade que tem relevo e profundidade. (BERGSON, 2005, p.57).

5. CONCLUSÃO

Em *Short Movies*, apesar de o poema parecer, muitas vezes que filma a imagem, a matéria bruta da qual ele dispõe para fazer isso é de natureza linguística – a palavra. O narrador vive em um estado de indiscernibilidade do qual ele não pode sair. Algo sempre falta. Ora é a palavra certa que falta ao que deveria ser imagem, ora a imagem é que não dá conta do que a palavra poderia dizer. Por isso, a imagem vista/lida pelo espectador/leitor não se consolida. Estamos no meio do caminho, em uma zona plasmática de algo novo que quer surgir, ainda sem forma, ainda sem lugar, mas de direito próprio.

Ao mesmo tempo que o narrador quer se libertar da linguagem e utilizar a câmera, ele depende da primeira, porque ele ainda é um narrador: enquanto elemento constitutivo da literatura, a palavra diz, invariavelmente, inevitavelmente. E só quem pode dizer são os humanos, já as imagens existem apesar deles: é o impasse que não se resolve no plano discursivo. Por isso, é a criação no poema em prosa de Gonçalo, regido por um sistema rigoroso de signos, que cria uma contingência para a interpretação do real não prevista, não dada, criando conexões outras entre as coisas, por fios invisíveis a olho humano, talvez.

Em última análise, não pensamos ser accidental que no curta que fecha o livro, “A fuga”, é onde há uma postura diferente do narrador com o leitor: Se até aqui predominava a primeira pessoa do plural – inclusive no começo desse poema –, demonstrando uma comunhão entre os olhares, ao final da narrativa, entretanto, estes estão afastados. O narrador, assim como a câmera em “O sapato” – que percorria e investigava a cena convocando o narrador e o leitor a olharem –, aqui, ele assume esse papel e convoca, ele mesmo, o leitor explicitamente a olhar – concebendo à imagem, percebida pelo sentido da visão, uma autonomia própria. A mensagem que fica conosco ao fechar o livro – de novo, para além de qualquer interpretação simbólica ou que dependa dos dispositivos da inteligência – é esta: olhe, acredite no que vê. Perceba, com os seus sentidos, o peso do tempo presente:

E tu, por exemplo, se estivesse na mesma situação – a correr como um louco em redor de uma mesa – também não estarias assustado? Eu sim, digo, eu respondo que sim, que se corresse daquela maneira, que se estivesse com aquele medo a correr em redor de uma mesa, ficaria ainda com mais medo e por isso correria ainda mais, como um louco, para fugir, para não ser apanhado. (TAVARES, 2011, p.152)

A fuga justifica a loucura. Não há a recuperação de um passado que a justificasse, conhecemos apenas o tempo agora: “É, portanto, enfim, apenas do presente que se trata, de um presente que é tomado, é bem verdade, com sua tendência” (BERGSON, 2005, p.23). A atualidade da imagem insere um novo ponto perceptivo sobre o mundo. Eunice Ribeiro analisa:

No último curta “A fuga”, há um descolamento entre o narrador e nós leitores, pois ele se refere a si mesmo na primeira pessoa do singular, assim como somos convocados através da segunda. Na verdade, como atrás já observámos, as ‘emoções’ exibidas nestas estórias parecem aferir-se preferencialmente por um princípio de coerência imagética que inverte a lógica causalista tradicional, introduzindo uma dissemelhança: o rosto assustado justifica a fuga, a imagem justifica o ato. A loucura é agora determinada por uma circunstância narrativa (correr à volta de uma mesa) e já não psíquica ou psicologicamente motivada. (RIBEIRO, 2015, p. 10)

Dizemos que, além de ser determinada pela circunstância narrativa, pela retórica e interpelações do narrador, é também a própria imagem que observamos – leitores e narrador – nesse poema que nos causa a impressão de loucura, uma vez que os sentidos ficam em suspenso: o primeiro plano do rosto mostrando um afeto de medo “as sobranceiras, o suor, a cara tensa” (TAVARES, 2011, p.151), em seguida do plano que se abre e então podemos ver que “o homem está a correr em redor de uma mesa” (TAVARES, 2011, p.151). Assim, é o ar rarefeito dos pequenos curtos que causa uma resistência à interpretação, algo insiste e passa “por contrabando”²⁴ por meio da criação.

Diante disso, é possível pensar essa criação de um novo fazer poético como um impulso vital autoconsciente da poesia. A poesia tomando consciência de si mesma e se reinventando. Isso é feito com o acesso à intuição, como desenvolve Henri Bergson sobre a vida em *A Evolução Criadora*. Daí a autoconsciência poética do próprio fragmento, do qual o autor é aquele que deixa o poema falar por si só, como também afirma Delville em *American Prose Poem* “but should be used only to designate a highly conscious (sometimes even self-conscious) art form.” (DELVILLE, 1998, p. 3).

Essa tensão que governa o processo criativo e se manifesta no tecido da composição é o que garante a sua unicidade e fluidez. Assim mesmo é a poesia, enquanto impulso interno à consciência e inconsciência dos sujeitos e das coisas. Por isso flui, corre, atravessa as barreiras impostas. Assim mesmo é a vida: “cria algo a cada instante” (BERGSON, 2005, p. 30).

24 Termo usado por Henri Bergson em *A Evolução Criadora* para falar sobre o que escapa à interpretação, escapa às categorias que criamos, mas insiste “no princípio evoluinte”. (p.54)

O povo falta e ao mesmo tempo não falta. 'Falta o povo' quer dizer que essa afinidade fundamental entre a obra de arte e um povo que ainda não existe nunca será clara. Não existe obra de arte que não faça apelo a um povo que ainda não existe. (DELEUZE, 1999, p. 14).

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos poemas em prosa: Le spleen de Paris*. Compilação realizada por Luís Garcia. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/ baudelaire-spleen-de-paris.pdf>

BARTHES, Roland. *Aula*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 14ª ed. São Paulo: Editora Cultrix, 2013. 112 p.

BARTHES, Roland. **O círculo dos fragmentos**. *Roland Barthes por Roland Barthes*. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. 2ª ed. São Paulo: Editora Liberdade, 2017. 214 p.

BENJAMIN, Walter. **Sobre o conceito da história**. In: *Magia e técnica, Arte e política*. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. 3ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987. 253 p.

BERGSON, Henri. *A evolução criadora*. Tradução de Bento Prado Neto. São Paulo: Martins Fontes, 2005. 398 p.

DELEUZE, Gilles. *A imagem-movimento*. Tradução de Stella Senra. São Paulo: Editora Brasiliense, 1985. 272 p.

DELEUZE, Gilles. *Ato de criação*. Palestra de 1987. Tradução de José Marcos Macedo. Edição brasileira: Folha de São Paulo, 1999. 14 p.

DELLVILLE, Michel. *American Prose Poem*. Florida, EUA: University Press of Florida, 1998. 312 p.

EISENSTEIN, Sergei. *A forma do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2002. 235 p.

EISENSTEIN, Sergei. *O sentido do filme*. Tradução de Teresa Ottoni. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1990. 160 p.

PAIXÃO, Fernando. *Arte da pequena reflexão: poema em prosa contemporâneo*. São Paulo: Iluminuras, 2014. 212 p.

RIBEIRO, Eunice. *Imagens, fragmentos, ligações. Sobre Short Movies de Gonçalo M. Tavares*. Universidade do Minho, Braga, Portugal: Editora CRV, 2015. 15 p.

TAVARES, Gonçalo M. *Short Movies*. 2ª ed. Alfragide, Portugal: Editorial Caminho, 2011. 158 p.

VERTOV, Dziga. **Dziga Vertov**. Tradução de Marcelle Pithon. In: *A experiência do Cinema*, org. Ismail Xavier. Rio de Janeiro: Edições Graal: Embrafilme, 1983. 475 p.

FILMES

UM HOMEM COM UMA CÂMERA. Direção: Dziga Vertov. Produção: All-Ukrainian Photo Cinema Administration. União Soviética: 1929. Youtube.

A SEXTA PARTE DO MUNDO. Direção: Dziga Vertov. Produção: Sovkino. União Soviética: 1926. Youtube.